

SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO¹

La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor* a *Juana la Loca*

The Sexualization of the Historical Heroine in Spanish Cinema: from Locura de amor to Juana la Loca

RESUMEN

El presente artículo se adentra en la representación fílmica de la heroína histórica en *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), estableciendo un análisis comparativo con su antecedente cinematográfico, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). A lo largo del artículo se destacan las diferentes formas que reviste la figura política de Juana I de Castilla y la representación de su locura como síntoma de su feminidad. Paralelamente, el análisis plantea la problemática actualización de la noción de una identidad nacional unificada en la que la figura de Juana juega un papel controvertido, al representar una feminidad hispánica y conservadora que acaba situándose como un discurso que histeriza la sexualidad femenina y la maternidad.

Palabras clave: estudios de género, estereotipos femeninos, cine español, análisis fílmico, heroína, drama histórico

ABSTRACT

From the perspective of gender studies, this article provides a comparative film analysis of the representation of the historical heroine in *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) and *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). The article highlights the diverse representations of Juana as a political figure and the way in which her madness is understood as a symptom of her femininity in both movies. In parallel, the analysis raises the problematic updating of one specific notion of national identity where the figure of Juana as a feminine stereotype plays a controversial role, representing a Hispanic and conservative femininity which supports a discourse that hysterizes female sexuality and motherhood.

Keywords: gender studies, feminine stereotypes, spanish cinema, filmic analysis, heroine, historic drama

SUMARIO

1. Introducción. 2. La heroína histórica: un estereotipo de género controvertido. 3. De *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001). 3.1. La dimensión política de la heroína. 3.2. Feminidad e identidad nacional. 3.3. Locura, histeria y sexualidad femenina. 4. Conclusión. 5. Bibliografía.

1 Universitat de València, email: silvia.guillamon@uv.es.

1. Introducción

En el contexto de los debates sobre el proceso de legitimación socio-cultural de la democracia en España se ha planteado, desde hace algunas décadas, la necesidad de reconocer el influjo de lo audiovisual en los fenómenos discursivos postransicionales. Especialmente centrados en la preocupación acerca de la redefinición de una nueva identidad nacional, tanto los estudios pioneros (Marsha Kinder, 1993; Jo Labanyi, 2000) como otros algo más recientes (María José Gámez, 2004; Nuria Triana-Toribio, 2003) han destacado la imperiosa necesidad de mirar hacia los textos fílmicos para entrever las nuevas y diversas estrategias de interpelación ideológica que contribuyen a la generación de un determinado imaginario sobre la España democrática y que están ocasionando un constante diálogo con el pasado histórico. Estrechamente vinculada con este debate, la representación de género se revela como algo ineludible, tal como vienen demostrando con sus investigaciones autoras como Giulia Colaizzi (2001; 2007), Barbara Zecchi (2014a; 2014b) o María José Gámez (2004), entre otras. Enmarcado en este debate, que explicita la necesidad de subrayar aspectos que van más allá de una pura aproximación estética al cine para abordar el problema desde un punto de vista social, el presente artículo analiza *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001), un film que epitomiza esa conexión entre identidad nacional y género en el contexto de la España democrática y que, paralelamente, nos plantea ese diálogo con el pasado en su relación intertextual con *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1950), película basada, asimismo, en el drama de Manuel Tamayo y Baus, escrito en 1855. Para ello adoptamos una metodología de análisis cualitativo de contenido y análisis textual, que atiende tanto a la construcción del estereotipo de género de la heroína histórica como a los procesos de significación que se derivan formalmente del lenguaje audiovisual, teniendo presente en el análisis comparativo las diferencias discursivas que muestran cómo la noción de feminidad se ve afectada por las circunstancias históricas de las que emerge.

2. La heroína histórica: un estereotipo de género controvertido

Las dos películas que presentamos en el análisis, *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Juana la Loca* (2001), narran la historia de la Reina Juana I de Castilla (1479-1555), que se volvió loca supuestamente a causa de su amor obsesivo por Felipe el Hermoso, su marido. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambas estriba en el distinto tratamiento de la heroína histórica pues mientras la primera se contextualiza en la época de la dictadura y, como señala José Enrique Monterde (1995), en pleno apogeo de un estereotipo femenino que simboliza la identidad nacional unificada, la segunda difícilmente tiene cabida en una sociedad democrática en la que surgen las identidades regionales. Especialmente controvertida es esta figura fílmica en la España contemporánea en la que asistimos a un cambio socio-cultural y político crucial debido a los movimientos migratorios.

A esto debemos añadir que la figura de la heroína histórica, tal como había sido concebida en la España predemocrática, plantea serias dificultades de articulación, probablemente debido a la estrecha vinculación entre el discurso del Régimen y el cine histórico de vocación propagandística. En este sentido, debemos recordar que la figura de la heroína histórica representó uno de los estereotipos femeninos más importantes y llamativos que se dieron en la escena cinematográfica bajo el franquismo. Aunque su emergencia en la gran pantalla no resultara casual, pues la recuperación de un pasado histórico imperial perdido llegó a convertirse en el caballo de batalla del primer franquismo, no deja de llamar nuestra atención el interés del Régimen por difundir masivamente las heroínas femeninas, habida cuenta de que esa popularización no iba acompañada de una política de género que favoreciera el acceso de las mujeres al poder. Isolina Ballesteros (2001) ha interpretado la propagación de la heroína histórica en el imaginario franquista como un ejemplo del papel que habitualmente cumple la mujer dentro del ideario nacionalista, apuntando que la creación de determinados estereotipos femeninos, modelos inamovibles y omnipresentes que se instalan en todos los niveles de la cultura, funcionan como una forma de hacer olvidar la ausencia de las mujeres reales en la construcción social y política de la historia.

Asimismo, en la tipología que establece José Enrique Monterde (1995) sobre el cine histórico de la autarquía se relaciona la aparición de las heroínas históricas con la asociación que el discurso franquista estableció entre la Mujer y la Patria. La mujer era considerada la guardiana de los valores nacionales, la defensora de la familia y del hogar (auténticos pilares del régimen). Como señala el autor, habitualmente la narración acababa conduciendo a las heroínas bien hacia el hogar (una vez había finalizado su misión) bien hacia la muerte (en los casos en los que se hubiera debido sacrificar por la causa), insistiendo en la idea de que la política no es un asunto propiamente femenino. En esta misma línea, Jo Labanyi (2000), en su análisis sobre la figura de la heroína en el contexto discursivo del primer franquismo, ha destacado la contradicción ideológica que se produce en el cine histórico al ensalzar las hazañas de las heroínas y después aludir a su incapacidad, debilidad o negligencia para asumir el mando político. Pero lo que llama nuestra atención es la gran popularidad que llegaron a tener estas figuras bajo el franquismo pues, como ha señalado José Luis Castro de Paz (2002), el atractivo popular de este tipo de cine residía, más que en una glosa de las hazañas de las heroínas, en la voluntad melodramática que caracteriza ese protagonismo de angustiadas y sufrientes figuras femeninas.

Este estereotipo fílmico desaparece casi por completo en la época de la transición y la democracia. Como ha señalado Manuel Redero (2004), el cine español posterior a la dictadura se interesaba especialmente por la representación del pasado reciente de la historia, alejándose del cine bajo el franquismo y su mirada hacia el pasado imperialista. De este modo, el cine de la transición y de las primeras décadas de la democracia trajo consigo un gran número de filmes en los que se tomaba como referencia el decenio de los años treinta y la etapa del franquismo con los objetivos prioritarios de cuestionar retrospectivamente los

fundamentos del régimen dictatorial, recuperar la memoria histórica y legitimar el proceso democrático que se estaba llevando a cabo.²

En este relativamente homogéneo horizonte cinematográfico, ¿cómo podemos entender el resurgimiento de una figura antidemocrática que nos remite al imaginario de exaltación imperialista? Ciertamente, es un modelo difícilmente encajable en el contexto de la democracia, pero su aparición es indicativa de la redefinición y adecuación del modelo a determinados parámetros actuales que acaban, pese a todo, posibilitando una identificación que funciona para los espectadores contemporáneos.³

3. De *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001)

3.1. La dimensión política de la heroína

Anteriormente hemos señalado la forma que reviste el estereotipo de la heroína en el contexto del drama histórico de los cuarenta, pero cabe preguntarse el lugar que esta figura ocupa en el marco de la democracia española. En un contexto en el que la institucionalización del movimiento feminista (casi dos décadas antes del estreno del filme de Aranda) había significado el reconocimiento social de la necesidad de plantear políticas de igualdad efectivas como requisito para construir una sociedad democrática y en el que la incorporación de las mujeres a la vida pública era ya más que un hecho, surge un texto que sitúa la función política de la heroína histórica como subsidiaria de su feminidad, estableciendo un discurso fílmico que se focaliza en la función conyugal y maternal de Juana, anulando su representación como figura política.

Esta representación de la heroína histórica resulta bastante controvertida en el incipiente siglo XXI si tenemos presente que la versión de Aranda plantea una figura femenina mucho menos preocupada por las cuestiones de gobierno que la versión de Orduña y más pendiente de otros aspectos (como el amor, el matrimonio o la maternidad), tradicionalmente considerados más característicos de la feminidad. Además, la forma en que nos presenta a la heroína apunta a la incapacidad femenina para ejercer la política, una incapacidad que contrasta significativamente con las lecturas y las reevaluaciones que, tanto desde la historiografía como desde la ficción, se estaban realizando en esos mismos años acerca de la función de la mujer en la política del Siglo de Oro y, aún más específicamente, alrededor de la figura histórica de Juana, tal como ha mostrado María Elena Soliño (2005: 257):

2 Películas como *Furtivos* (José Luis Borau, 1975); *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975); *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1976); *Arriba Hazaña* (José M^o Gutiérrez, 1978); *La escopeta nacional* (Berlanga, 1978); *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990); *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), entre muchas otras, son buenos ejemplos de ello

3 De hecho, la película de Vicente Aranda fue un gran éxito de taquilla, con más de dos millones de espectadores y una recaudación de ocho millones ochocientos noventa y cinco mil euros.

En el campo de la historia, la biografía escrita por Manuel Fernández Álvarez *Juana la Loca, cautiva de Tordesillas*, ofrece una visión compleja de Juana [...] y Magdalena Sánchez en *The Empress, the Queen and the Nun* analiza el poder político que llegan a tener las mujeres en la corte de los Austrias. En el campo de la ficción, Aroní Yanko en *Los silencios de Juana la Loca* permite que Juana narre su propia versión de los hechos, cobrando subjetividad por medio del uso de la primera persona.

Relacionada estrechamente con la forma en que Juana es presentada como figura política se plantea otra cuestión que conecta con la elección de las dos actrices principales y su diferente interpretación del personaje de Juana. Tal como han señalado algunos autores (Smith, 2004; Martín Pérez, 2004), la función interpretativa que juegan las actrices protagonistas diverge, mientras que parece converger el éxito de sus respectivas carreras como resultado de su participación en ambos filmes. En la versión de Orduña, la actriz que interpretó a Juana fue Aurora Bautista, una actriz de teatro que saltó a la fama con su aparición en el film (posteriormente, además, desarrolló gran parte de su carrera en la gran pantalla y participó en otras películas del ciclo histórico de Cifesa, como *Agustina de Aragón*, dirigida también por Orduña en 1950). Por su parte, Pilar López de Ayala, la actriz protagonista en la versión de Aranda, aunque había participado anteriormente en dos películas (*Báilame el agua*, dirigida por Josecho San Mateo y *Besos para todos*, de Jaime Chávarri, ambas estrenadas en el año 2000), provenía del ámbito de la televisión. Se trataba, por tanto, de una joven actriz de fácil reconocimiento por el público adolescente y juvenil, debido a su *background* en la serie televisiva de máxima audiencia *Al salir de clase*, de Telecinco.⁴ Celia Martín (2004) apunta al paralelismo entre estas dos actrices en tanto sus carreras se vieron beneficiadas a causa de su participación en ambas películas,⁵ pero lo que nos interesa subrayar es la función que ambas cumplen, cada una en sus respectivos contextos y atendiendo a diferentes tradiciones interpretativas, para capturar la atención del público y promover la identificación espectacular con el personaje de Juana. Así, mientras la interpretación de Bautista resulta histriónica y melodramática (conectando con la tradición teatral de la época), López de Ayala ofrece una interpretación algo más contenida. El exceso en la interpretación de Bautista, acentuado por una puesta en escena que subraya su estatus como reina, acaba dotando al personaje que interpreta de un empoderamiento del que carece la protagonista de Aranda quien, como veremos a continuación, asume su posición marginal en la Historia, resignándose a la reclusión y la soledad (aunque evitando la locura).

4 Esta serie de ficción, cuya explosión mediática sirvió de plataforma para el impulso de la carrera cinematográfica de conocidas actrices y actores españoles (Elsa Pataky o Sergio Peris-Mencheta, entre otros), se ha convertido en un referente fundamental de la cultura televisiva española de los noventa en tanto ha sido la primera serie televisiva (de producción nacional) en ofrecer una representación de la juventud contemporánea de nuestro país.

5 Aurora Bautista ganó el premio a la mejor actriz en el primer festival de cine latinoamericano y se convirtió en una indudable estrella del cine; Pilar López de Ayala fue galardonada por su interpretación con la Concha de Plata a la mejor actriz en el Festival de San Sebastián y con el Goya a la mejor interpretación femenina protagonista.

Veamos a continuación de qué forma el distinto tratamiento de Juana como figura política se marca desde el principio de ambos films. Las dos películas parten del presente, mostrándonos el final de la vida de Juana encerrada en el Castillo de la Mota, para narrarnos en *flashback* la peripecia amorosa y política de la protagonista. En el caso de *Locura de amor* se hace evidente desde los primeros minutos del film la inscripción de la figura política de Juana, cuyo estatus real se subraya en todo momento. En la primera secuencia, en la que el emperador Carlos I (su hijo) llega a la Corte para visitarla, asistimos a la presentación de la Reina sentada en el trono y rodeada por sus cortesanos. La historia de Juana es narrada por el capitán Alvar al Emperador, quien se sorprende de las reacciones de su madre y desconoce la historia de su vida y su locura. La narración empieza con la muerte de Isabel la Católica (la madre de Juana), presentada en la narración como la reina española por excelencia. A través de una recreación, a modo de *tableau vivant*, del cuadro de Eduardo Rosales, *El testamento de Isabel la Católica* (1864), se vincula a Juana con una herencia familiar y política que la legitima como reina. El cuadro de Rosales vuelve a aparecer nuevamente en el film de Aranda, así como la referencia, hacia la mitad del film, al cuadro de Francisco Padilla y Ortiz, *Juana la Loca* (1878), que también encontramos en *Locura de amor*. Sin embargo, la función ideológica de ambas referencias pictóricas en el film de Orduña no puede ser interpretada de la misma forma que en el caso de la película de Aranda, si tenemos presente las enormes diferencias de los contextos en que surgen (y, por tanto, los distintos públicos a que se dirigen). De hecho, la alabanza de Isabel la Católica en la narración de Alvar, presentada como una verdadera heroína nacional, elevada a la categoría de mito, no aparece en el film de Aranda, que es mostrada más bien como una mujer abnegada y entregada a sus deberes primero de esposa y después de reina.

En contraste con la presentación de Juana en *Locura de amor*, el inicio de la película de Aranda nos ofrece una imagen bastante distinta. La secuencia comienza con un plano general del Castillo de Tordesillas. Mediante un fundido encadenado, la imagen nos adentra en una estancia oscura y lóbrega, donde se encuentra Juana, de espaldas a la cámara, atizando el fuego de la chimenea. La soledad de la reina contrasta con la solemnidad con que había sido presentada, como hemos visto, en la película anterior, en la que aparecía rodeada de su corte. Una voz en *off* nos informa acerca de quién es esa mujer:

Tordesillas. Año de gracia de 1554. Tiene 74 años y lleva encerrada casi medio siglo en este castillo. Ha sido traicionada sucesivamente por su padre, por su marido y por su hijo. *Hija* de los Reyes Católicos, *esposa* de Felipe de Hasburgo, *madre* del Emperador Carlos V, *reina* propietaria de las Coronas de Castilla y Aragón. La llaman Juana la Loca (la cursiva es mía).

Como vemos, el narrador introduce a la protagonista, en primer lugar, como hija, esposa y madre, y, después, como reina, señalando finalmente el lugar marginal («la llaman Juana la Loca») que ocupa en la sociedad del siglo xvi. La cámara se acerca lentamente al rostro de Juana, que se sienta frente al escritorio.

Mientras, escuchamos en *off* sus pensamientos, que la inscriben como una mujer deseante en la narración: «Se acerca él, siento su piel en la yema de mis dedos, vierte su voz en mis oídos, percibo el olor de sus axilas. Levanta mi deseo. No temo a la muerte. Sea lo que sea, me conducirá junto a Felipe». Seguidamente, la cámara nos muestra cómo Juana dirige su mirada hacia el retrato de su marido y aparece sobreimpreso el título del film *Juana la Loca*. Este inicio marca todo el discurso del film sobre la protagonista, un discurso que nos está indicando que la pasión sexual es lo que condujo a Juana hacia la locura. En el film de Orduña, sin embargo, se subraya más claramente desde la primera secuencia que la locura de la reina viene originada, en gran medida, por la traición de sus enemigos y de su marido, traición que es, en este último caso, amorosa y política.⁶

Mediante un *flashback* el film de Aranda nos muestra a una jovencísima Juana que inicia su camino hacia la Corte de Flandes para casarse con Felipe. El plano muestra, en primer lugar, el mismo retrato de su amado que, en la secuencia anterior, admiraba fascinada y que contempla de la misma forma aquí, vinculando, de este modo, pasado y presente. Juana hace girar una peonza de oro al lado del retrato, un regalo de su fiel amigo Alvar. Este juguete hace referencia a la inocencia de un amor infantil, un amor que Juana vive como transitorio, frente a la pasión amorosa y la fidelidad que profesa a su marido y que se ven simbolizadas por el retrato que conserva durante toda su vida.

En la siguiente secuencia surge la primera aparición de Isabel, que está relacionada con la partida de su hija hacia Flandes. La separación materno-filial es algo traumática, puesto que significa la revelación de un secreto a Juana: la separación entre el deseo femenino y el deber (deber de esposa y de reina). Ante las preguntas de su hija sobre el amor y el matrimonio, Isabel le responde que debe aceptar resignada y sacrificadamente su destino, tal como ha hecho ella misma. En el discurso de la reina, la defensa de la patria se propone como una cuestión de orden más político (en el sentido literal de gobierno del reino) que identitario (con las connotaciones subjetivas y sentimentales que ello conlleva). A diferencia de la percepción de Juana en cuanto a la relación conyugal, su madre señala el matrimonio como una cuestión de orden público que viene determinada por la clase social aristocrática a la que ambas pertenecen. En este sentido, destaca que el deber de una reina está por encima de cualquier otra cuestión relacionada con la propia subjetividad, estableciendo una clara separación entre los sentimientos (pertenecientes al mundo privado) y el deber matrimonial (de índole pública). Se pone en evidencia en esta secuencia el distanciamiento materno-filial en sus inquietudes vitales, en tanto Juana muestra una preocupación exclusivamente por sus sentimientos. Esta separación entre madre e hija viene destacada en la planificación del campo/contracampo, cerrando especialmente el encuadre en

6 En la película de Orduña, la reina reacciona de forma delirante al ver el toisón de oro (símbolo de la Corte de Flandes) que lleva uno de los cortesanos que acompañan a su hijo y que, como relata el capitán Alvar, relaciona con la traición perpetuada por Don Filberto de Vere, el mejor amigo y consejero de Felipe de Hasburgo.

los primeros planos de Juana y buscando, de esta manera, una identificación espectral con la protagonista.

Este alejamiento es acusado por Juana, que se siente apartada del nido materno y se queja ante la negativa de su madre a viajar a través de los mares para visitarla. Isabel alega el cansancio de la vejez y el desconocimiento femenino de los secretos del mar para evitar navegar. Frente al arrojo, valentía y necesidad varonil de buscar nuevos horizontes, enfrentándose al nuevo mundo, Isabel señala que ella únicamente financió el proyecto. La resistencia de Aranda por representar la figura política de Isabel se revela en el film, asimismo, cuando los enemigos de Juana denuncian que su locura es fruto de una herencia familiar que, por parte materna, deriva del fanatismo patriótico y religioso tanto de la abuela (Isabel de Portugal) como de la madre (Isabel la Católica). En el film de Orduña, sin embargo, únicamente se hace mención de la locura de la abuela de Juana.

Por otra parte, el paralelismo que la reina católica establece entre su vida entregada a la Corte de Castilla y la de su hija iguala dos mundos que aparecen claramente separados en el film de Orduña. De hecho, en *Locura de amor* se plantea una dicotomía entre la sobriedad y el casticismo que Juana y los nobles castellanos representan frente a los ataques orquestados por los extranjeros: el archiduque de Austria y sus secuaces. La locura de Juana, en este caso, está directamente asociada con el mundo de la política, presentándose como una cuestión de estado que divide a la corte. Los detractores de Juana son liderados por Don Filiberto de Vere, que defiende que la reina no está en sus cabales y que, por ese motivo, debe ser inhabilitada para gobernar. Por el contrario, el grupo de castellanos defensores de Juana, ante el recelo que despierta en ellos el interés político de los extranjeros por defender la locura de la reina, apunta que la desconfianza de Juana hacia su marido no es un signo de locura, sino de sensatez ante las evidentes infidelidades de Felipe.

El discurso fílmico parece decantarse por la corte castellana, identificada con la figura de Juana y representada como más virtuosa, digna y honesta. En este sentido, el origen de la locura real sería fruto de una maquiavélica estrategia política ideada por Filiberto de Vere, tal como insinúa hacia el principio del film el capitán Alvar. Esto aparece confirmado escenas más tarde en una secuencia en la que De Vere habla de la estrategia para separar emocionalmente al rey de su esposa, alentando sus infidelidades y facilitando que Juana se percate de ellas para «sofocarle con sus celos» y conseguir, de este modo, que él «la aborrezca». Asimismo, la hipótesis de que Juana es representada como una figura política y que su locura no es sino fruto de la maldad de sus enemigos, se ve corroborada hacia la mitad de la película cuando el rey conoce a una misteriosa y bella aldeana en un mesón. Esta aldeana, bajo el nombre de Beatriz, es en realidad Aldara, la hija del rey musulmán Zagal, que vive escondida y amparada por el tabernero tras la caída del reinado de su padre bajo el mandato de los reyes católicos. La joven culpa de la ruina de su familia a Isabel la Católica (que luchó contra el imperio morisco) y desea, ante todo, tomar venganza y reclamar su posición real. Desconocedor de su origen musulmán y real, Felipe comienza a asediarse para tomarla como amante. Cuando De Vere la conoce, aprovecha la ocasión y le propone un trato para acabar con la

reina: a cambio de seducir al rey y apartarlo de Juana, ella se convertirá en una de las damas reales, teniendo un acceso directo a la reina (a quien desea matar para cumplir su venganza). De este modo, maquinan escribirle una carta de amor al rey, carta que hacen llegar a la reina, una vez Aldara ha sido introducida en la corte. La cólera de Juana no se hace esperar ante el descubrimiento de que la fiel dama que dice llamarse Beatriz es la amante de su esposo. Pero cuando Aldara le cuenta toda la verdad, descubriendo su estatus real y proclamándose enemiga de la fe cristiana, todavía es más fuerte la reacción de Juana: «Y ha sido contigo, con una infiel enemiga de mi Dios (dirigiéndose al altar) con quien el rey me engañaba. ¡No pudo ser más ofendida la reina católica de España!». Al final de la secuencia, la dama intenta asesinarla, sacando un puñal que llevaba escondido en su vestido. La reina grita y todos acuden en su ayuda, pero Aldara arroja al suelo rápidamente el puñal, afirmando que Juana quería matarla y que se había vuelto loca.

3.2. *Feminidad e identidad nacional*

En la película de Orduña se explicita la dicotomía entre lo considerado propiamente nacional y el elemento extranjero a partir de la confrontación directa entre las dos mujeres (planteada en términos de estirpe y religión más que en concepto de amor/desamor). El discurso en torno a la mujer nacional surge claramente en el personaje de Juana, que es representada como una mujer noble, honesta, casta y decente (valores que aparecen asociados en el film a los católicos), frente a la villanía, la indignidad e impureza de Aldara (características que se vinculan a lo extranjero y, en este caso concreto, al islamismo).

Juana representa esa feminidad nacional (cuyos atributos se identificarían con los valores nacional-católicos), encarna el concepto de verdad y su discurso aparece vinculado siempre a las nociones de lo genuino y legítimo: el amor conyugal que siente hacia su marido es definido como auténtico (frente al amor falso de Aldara); el dios cristiano es representado como el verdadero (frente al de la religión musulmana) y, finalmente, la legitimidad de Juana como reina castellana se contrapone a la doble impostura de nacionalidad y rango de Aldara, que primero se hace pasar por una mesonera y después por una dama de alta alcurnia para acceder a la cámara de la reina.

Aldara, con sus mentiras y ardidés para acabar con la reina (ardides que se encuentran a la altura de los detractores flamencos de Juana), representa la noción de falsedad. Aparece vinculada con la figura de la *femme fatale*, una mujer capaz de fingir y destruir a quienes la rodean con tal de conseguir su propósito (en este caso, la venganza). Aldara personifica la figura de la malvada extranjera que viene a desestabilizar el matrimonio real y, lo que es más grave, el futuro de la corona castellana. En este sentido, la extranjera encarna la visión falangista del Otro (la Otra), que amenaza la identidad e integridad de la patria y de la religión católica. En numerosos momentos del film podemos observar cómo se representa esta oposición, tanto en la austeridad de trajes y actitudes de la reina Juana, frente a la exhuberancia y exotismo de Aldara, como en la bondad y generosidad de la

primera frente a la belleza y maldad de la segunda. Sin embargo, hacia el final de la película, la mujer que se había presentado como malvada, infiel y extranjera, se redime al salvar la vida de Alvar, el caballero castellano del que está enamorada, renunciando, asimismo, a la venganza contra la reina. Frente al discurso racista que se ha mantenido durante todo el film, en esta secuencia se establece un vínculo de reconciliación ente el islamismo y el cristianismo. Paradójicamente, se produce un cierto paralelismo entre el discurso de Aldara y el que había defendido la reina Juana escenas atrás ante las Cortes. En ambos casos, las protagonistas se definen como defensoras del honor de su nación y religión, respectivamente: la primera, luciendo el atuendo árabe; la segunda, con el hábito religioso y el crucifijo al cuello. Sin embargo, ninguna de las dos consigue la realización en el ámbito político o amoroso (la fidelidad del rey, en el caso de Juana; el amor de Alvar, en el caso de Aldara). Este paralelismo se establece también en la conversación que la princesa musulmana mantiene con el capitán castellano al que acaba de salvar:

Alvar: [...] Somos como dos viejos soldados, siempre riñendo y siempre dispuestos a velar el uno por el otro en cada batalla. Todas las mañanas recordaré este momento. Y cuando la luz penetre en mi cuarto y me despierte diré: Veo este día porque Aldara, la más hermosa hija del Islam, protegió mi pecho aquella noche.

Aldara: ¿Lo dirás siempre, estés donde estés?

Alvar: Si la luz no falta a mi cita, tampoco yo faltaré a mi palabra.

Aldara: Yo también diré en mis tierras de África: Veo este día porque Alvar, el mejor capitán de la cristiandad, mira hacia Oriente y piensa en mí. (*Se va*)

La contradicción discursiva que supone este paralelismo es neutralizada por el discurso patriótico que persiste en la dicotomización nacional/extranjero y en la sublimación de los valores castellanos y cristianos, identificados, asimismo, con la noción esencialista sobre la masculinidad y la feminidad defendida por el Régimen. Así, a pesar del tinte romántico que cobra la escena, el discurso ideológico del film mantiene el alejamiento sentimental del capitán respecto de Aldara. De esta manera, se evita el mestizaje racial y se reafirma la verdadera feminidad castellana, representada por Juana, la mujer a la que ama y con quien no puede competir la princesa musulmana. Paralelamente, la masculinidad castellana que encarna Alvar, con un sentido muy claro del honor y lealtad a la reina, se sitúa muy por encima del comportamiento inmoral de Felipe que, como extranjero, queda asimilado al de Aldara.

En *Juana la Loca*, el personaje que representara Aldara, ahora bajo el nuevo nombre de Aisha, es introducido como una prostituta cuyo único fin será el de ascender socialmente. La aparición del personaje en la narración se pone en escena a partir de su inscripción discursiva como objeto para la mirada. La secuencia en la que la vemos por primera vez se inicia con un plano general del prostíbulo en el que trabaja Aisha como bailarina. Frente a un público masculino que la admira, Aisha está danzando al son de una música de origen musulmán. Mientras que en la película de Orduña, el atuendo musulmán iba asociado a la nobleza del origen

de Aldara, en este caso, la insinuante y vaporosa vestimenta de baile que luce Aisha alude al deseo y a la exhibición del cuerpo femenino como fuente de placer visual. Cuando entra el rey se queda contemplando a la bailarina y la cámara, identificada con la mirada de Felipe, nos muestra un primer plano de su ondeante cintura. La erotización del cuerpo femenino y su inscripción como espectáculo para la mirada todavía se hace más patente en la siguiente escena. Tras la fascinación del rey ante la representación de Aisha, solicita los servicios de su proxeneta para poder acceder a ella, quien le indica que la joven está perseguida por ser mora y que, además, es hija de reyes. Seguidamente, el proxeneta conduce al rey hasta los aposentos de la joven. Tras una tupida cortina se esconde la puerta de su cuarto, que dispone de una ventanita que se abre para poder observar su cuerpo mientras se desnuda.

La minuciosidad con que está preparada la escena del desnudo nos da la clave del artificio. A modo de *mise en abyme*, los distintos espejos que encontramos en la escena funcionan para mantener al *voyeur* en un lugar seguro, un lugar resguardado de la mirada de quien está siendo observada. A través de la ventana, una ventana que es, a su vez, un falso espejo, observamos en el reflejo de un espejo el cuerpo de Aisha que se va despojando de su ropa hasta quedarse completamente desnuda. El espejo de la ventana sirve para recrear la escena *voyeurística* en la que el sujeto que mira disfruta de su placer silenciosamente al pensar que está accediendo a la intimidad del otro, un otro que, en este caso concreto, debe disimular su conocimiento de que está siendo observado. A su vez, el espejo frente al que se desnuda la joven, y al que nunca mira directamente, so pena de romper el necesario distanciamiento entre el objeto de la mirada (su propio cuerpo) y el sujeto que mira (el rey), se encuentra dispuesto de tal forma que su reflejo está perfectamente dirigido a ese otro espejo (la ventana) en el que está el rey. Todos estos elementos juegan el doble papel de mantener el cuerpo de la mujer dentro de los resortes de la mirada *voyeurística*, pero también de alertar al espectador del juego de artificios y engaños que llevan entre manos la prostituta y su proxeneta: el reflejo de Aisha en los espejos como una imagen falsa e ilusoria de su verdadera condición. Se impone, nuevamente, esta dicotomía entre la verdad (representada por Juana, la esposa legítima) y la mentira (encarnada por Aisha, la amante).

En el siguiente encuentro entre el rey y su amante se sientan las bases de la naturaleza de la *femme fatale*, esta vez más claramente relacionada con el Mal. Aisha no aparece aquí como una princesa musulmana que reivindica su religión y su estatus real, como sucediera en *Locura de amor*, sino que es representada como una especie de bruja hechicera que invoca al diablo con extraños sortilegios. Antes de recibir al rey, recoge un amuleto en el que aparece, rodeada por unas serpientes, la siguiente inscripción: «Asmodeo Satan». Un primer plano de sus labios, seguido de otro de sus penetrantes ojos negros, nos muestra cómo la joven pronuncia unas misteriosas palabras al amuleto: «Averno de Satán y Belcebú, fuego ardiente de los cadáveres, fuerzas del aire, de la tierra, del mar y del fuego. A vosotros hago esta llamada. Si es verdad que tenéis más poder que la humana gente, acudid en mi ayuda, aquí y ahora». Cuando el rey entra en la alcoba, la joven aparece postrada en la cama. Su cuerpo desnudo es mostrado a través de un sugerente velo negro

que cubre el camastro y que simboliza, asimismo, el peligro de muerte que viene claramente asociado en este film al personaje de Aisha.

El cuerpo femenino aparece embellecido con una estratégica iluminación y acicalado con pulseras, brazaletes y adornos que subrayan las curvas femeninas de Aisha. Comenzando con un fetichista primer plano de los pies de la joven, la cámara recorre su cuerpo de abajo a arriba, mientras se dispone a hacer el amor con el rey, en una actitud de entrega aparentemente pasiva. Aisha coge el amuleto satánico, que había depositado encima de un candelabro momentos antes, y recorre la espalda desnuda de Felipe con él. En el momento en que el rey declara su verdadera identidad y le confiesa que debe partir hacia Burgos, Aisha se muestra vulnerable y le solicita protección, pidiéndole convertirse en dama de la reina.

Más adelante, cuando Juana descubre que su dama de compañía Beatriz (Aisha) es la amante de su marido, se repite una escena similar a la que hemos analizado en el caso de *Locura de amor*, pero esta vez cobra tintes diferentes. El origen noble de Aisha no se explicita de forma tan tajante como sucede con el de la princesa Aldara, quien, como hemos visto, reivindicaba en todo momento su estatus real y su religión musulmana. El film de Aranda evade el tono patriótico y exaltado de la discusión entre los dos personajes, reduciéndolo a una disputa femenina por el amor del rey. Sin embargo, habida cuenta de las tretas y engaños con que Aisha ha logrado su entrada en la Corte, podemos suponer que su motivación no es amorosa (como ella reclama), sino más bien política (en tanto tuviera la opción de casarse con Felipe y llegar al trono de Castilla). A pesar de esto, cabría preguntarse cómo podemos leer la construcción de estos dos personajes femeninos (anclados en la eterna dicotomía de la esposa y madre frente a la *femme fatale*) en el contexto democrático, un panorama marcado por la influencia del feminismo en todos los ámbitos de la vida social (Larumbe, 2004). Esta dicotomía, como señalan diversos estudios (Ballesteros, 2001; Bugallo, 2002) reaparece en el cine de la transición y la democracia como una forma de neutralizar discursivamente la tensión social provocada por el feminismo, tensión que supone una verdadera subversión de la ideología normativa y un cuestionamiento del discurso de género que había primado durante la dictadura, enfocado al ensalzamiento de la figura del ángel del hogar (encarnada en la esposa y madre española, con una clara identidad nacional) frente a la mujer extranjera (independiente, liberada sexualmente y destructiva). No podemos dejar de ver que esta misma dicotomía se encuentra presente en los resortes narrativos y representacionales de los personajes de Juana y Aisha en tanto la película de Aranda actualiza un discurso que, lejos de ser cuestionador o emancipatorio, más bien conecta con patrones tradicionales y regresivos sobre el concepto de feminidad.

3.3. *Locura, histeria y sexualidad femenina*

En la película de Orduña, Juana va interiorizando paulatinamente el discurso masculino que califica su proceder como locura. El proceso por el que pasa la protagonista (desde la cordura hasta la pérdida de todo contacto con la realidad),

se va reflejando en su vestuario: de los trajes escotados y las joyas que lucía en la corte de Flandes pasa a vestir con tocas negras y con una austera cruz al cuello en la corte de Castilla hasta, finalmente, acabar tomando los hábitos de monja, una vez asume su locura y es recluida en el Castillo de la Mota. Sin embargo, como señala Isolina Ballesteros (2001), en este proceso podemos observar la reivindicación de la reina de sus derechos matrimoniales (como mujer) y políticos (como reina) y la constante desacreditación del comportamiento de Juana, tildado de reacción histérica, por parte de quienes la rodean. Así, cuando la reina está a punto de ser inhabilitada y, tras haber comprobado por ella misma la infidelidad de su esposo, los cortesanos castellanos la convencen para que se presente ante las cortes y detenga el juicio, arguyendo que su pasividad promovería la subida al trono de una sustituta. Ante tal argumento, Juana decide tomar cartas en el asunto, demostrando una actitud resuelta y activa que «contradice los abiertamente los principios religiosos de abnegación, resignación y sumisión al marido que el régimen franquista y la iglesia católica aconsejan para la mujer» (Ballesteros, 2001: 14).

Las diferentes estrategias utilizadas en los dos films resultan significativas no solo en cuanto a la concepción de la protagonista como figura política sino también en cuanto a la diferente noción de locura femenina que se manejan en los textos. En el primero de ellos, la llegada de Juana a la Catedral de Burgos (en la que se reúne la corte) es presentada de forma solemne. Tras una enumeración de los títulos reales de Felipe, una lista que resulta algo prosaica, la entrada de Juana es mucho más dramática y viene acompañada por un movimiento de cámara que subraya su autoridad, siguiéndola desde la entrada hasta el trono donde se aposenta. Una música ceremonial inunda la escena mientras escuchamos la retahíla de los títulos que avalan su estatus real (más extensa que la de su marido). Tras su parlamento y su reivindicación del trono, Juana muestra la carta probatoria de la traición de su marido. Pero, ante el asombro de sus defensores, no hay nada escrito en esa carta, que ha sido cambiada por los detractores de la reina para desautorizarla. El espectador, no obstante, sabe la verdad puesto que escenas atrás, Elvira (la más fiel dama de compañía de la reina) le había leído la carta. De esta manera se incide, una vez más, en que la traición política es, en realidad, el origen de los delirios de Juana.

En *Juana la Loca*, la entrada de la reina también viene acompañada de los títulos que ostenta. En este último caso, Juana aparece como la encarnación simbólica del reino, vistiendo con una indumentaria en la que vemos los escudos que representan la unificación de España y que acreditan simbólicamente su condición real. Sin embargo, en este caso, se subraya el estado materno de la protagonista. Hacia el final de la secuencia, la reina se dirige hacia la entrada y ordena abrir las puertas. Una gran muchedumbre la aclama como reina de Castilla y reconoce su estatus arrodillándose ante su presencia, mientras ella avanza colocándose en medio de la masa. A diferencia de la película de Orduña, en la que la ovación con que los cortesanos de Castilla reciben a la reina contrasta, indefectiblemente, con su desacreditación como política, en *Juana la Loca*, el procedimiento es el inverso. Así, se reserva para el final de la secuencia el punto álgido de la afirmación de su poder con la aclamación popular. Identificada con el pueblo castellano, la reina increpa a

su marido: «¿Qué queréis, Felipe? Mi pueblo ha perdido el juicio, como yo. Ya veis, los locos abundamos en Burgos».

En esta secuencia se plantea la hipótesis que Aranda quiere defender en el film en cuanto a la efectiva cordura de Juana. Si afirmamos que la noción de locura se define con relación a la razón, o con relación a una mayoría anónima que se encargaría de representarla como excepción, anomalía o irregularidad, podemos decir que la secuencia evidencia que esa supuesta generalidad no es sino una minoría de nobles, frente a la gran masa popular que, como señala irónicamente la reina, también debe de haber enloquecido. Sin embargo, el discurso sobre la clase se entrelaza en este argumento, en tanto la locura de Juana viene dada por sus modales poco apropiados a su estatus real, como veremos. En la secuencia, Juana se iguala con el pueblo, rechazando ese deber que le viene impuesto en su papel de reina y esposa de Felipe, y colocándose discursivamente en el lado del Otro, un Otro que aparece representado por la masa de campesinos que componen la población burgalesa.

El discurso sobre su propia locura, discurso conveniente a la lógica patriarcal que rige las estructuras sociales y familiares en las que se encuentra inmersa, nunca será interiorizado por la protagonista de una forma tan radical como acontece en la película de Orduña, en la que la asunción del discurso conlleva la efectiva pérdida del juicio de la reina. Tras la muerte de su marido, Juana accede al encierro y la consiguiente anulación discursiva que implica ser catalogada como una loca. No obstante, en el film de Aranda, la protagonista es consciente en todo momento de lo que está sucediendo y sus palabras al final de su vida no traslucen delirio como sucede, contrariamente, en el film de Orduña.

En *Juana la Loca*, la inadecuación y separación de la reina respecto de las estructuras sociales y culturales que deberían regir su vida (estructuras que se resiste a asumir), se ponen en evidencia en otros momentos del film en los que es catalogada de loca. Una de las situaciones más significativas en las que se produce esa intersección entre la catalogación de Juana como loca y la inadecuación social de su conducta coincide con una escena en la que la reina está dando de mamar a su primera hija. En ella, vemos a Juana disfrutando sexualmente del hecho de amamantar a su bebé. Cuando Felipe entra en escena le reprocha su comportamiento, por considerarse inadecuado en una princesa, y le advierte de que con su conducta escandaliza a todo el mundo. La justificación de Juana es que tanto ella como su hija disfrutaban de ello. El vínculo materno-filial (ese vínculo que se había roto escenas atrás con su propia madre) se retoma en forma de deseo hacia la hija, un deseo que se sitúa en los márgenes de la sociedad patriarcal. Podemos entender este aspecto tomando como referencia las reflexiones que desde el psicoanálisis aporta Christiane Olivier (1992) sobre la construcción de la maternidad en las sociedades occidentales patriarcales. La autora retoma los escritos de Freud acerca de la sexualidad femenina para preguntarse acerca del lugar que ocupa la mujer en el relato freudiano sobre el Edipo, un lugar que se encuentra marcado por la carencia de deseo sexual materno hacia la niña. Olivier considera que la niña, en su trayecto hacia el Edipo, permanece demasiado tiempo

anclada en un lugar ajeno al deseo materno (a diferencia de lo que sucederá con el varón). Según la autora, este hecho provocaría en la niña una fuerte frustración (puesto que se consideraría a sí misma *insatisfecha* del deseo de la madre), pero también una necesidad de buscar, a lo largo de su vida, lo que en otro tiempo le fue negado: poder llegar a convertirse en objeto del deseo.⁷ En este contexto, la posibilidad de establecer un vínculo deseante de la madre hacia la hija plantea una seria subversión a las lógicas patriarcales en las que se fundamentan nuestras sociedades.

En el film de Aranda el potencial subversivo de la relación madre-hija es reprimido por la integración de Juana en el discurso patriarcal. En esta línea, hemos visto cómo Juana se siente abandonada por una madre que la aparta de sí, recordándole su deber como esposa. Asimismo, en la secuencia concreta que estamos analizando, la aparición en escena de la figura del marido rompe el momento idílico del vínculo materno-filial, en tanto él le reprocha su comportamiento y ella, desviada de su objeto primigenio de deseo (la hija), ofrece sus senos a Felipe, que los rechaza afirmando taxativamente: «Estás loca».

La idea que se desprende en esta y otras secuencias a lo largo del film es que Juana, al evidenciar públicamente sus sentimientos y su deseo sexual, no se adecuaba la norma social de su clase, regida por el decoro femenino y el sacrificio. A pesar de la subversión que se plantea en cuanto a la representación del personaje principal, el deseo femenino aparece vinculado con la representación sexuada de Juana, estableciendo una estrecha conexión entre feminidad y naturaleza. En este sentido, la protagonista aparece *animalizada* en distintos momentos en los que se pone en escena la demanda amorosa de Juana hacia su marido. Así, la primera vez que es consciente de que Felipe la engaña (momento que se hace coincidir con la fatídica noticia de la muerte de Isabel la Católica), Juana se dirige sin dilación hacia los aposentos de su marido y, descubriendo una cama revuelta, testigo mudo del adulterio, empieza a olfatearla como un animal, buscando alguna pista sobre la amante de su marido, quien únicamente le recuerda que está loca. A la salida de la habitación, la protagonista se dirige hacia el patio del castillo y grita desconsoladamente bajo la lluvia: «¡Mi madre ha muerto, mi marido me engaña, estoy loca!». Una vez más, cobra relevancia en este punto la hipótesis sobre la relación entre el abandono materno (expuesto anteriormente) y la búsqueda infructuosa de Juana de suplir ese vacío con el amor conyugal. En efecto, para la protagonista, la pérdida de la madre produce un efecto tan desgarrador como el descubrimiento de que su marido le es infiel y no la ama. A lo largo del film, el deseo de Juana aparece circunscrito exclusivamente a la lógica patriarcal que identifica el deseo femenino con la única aspiración de convertirse

7 Esta hipótesis debe ser leída en el contexto en que se ha generado, como reclama la autora, que reconoce el carácter histórico y potencialmente cambiante de sus argumentos. En efecto, Olivier se está refiriendo a la posibilidad de que, en el momento en que acontecieran cambios sociales significativos en las estructuras familiares (especialmente en lo que se refiere a la crianza y educación compartida de los hijos), podríamos ver cómo esos mismos cambios pueden influir en el camino femenino hacia el Edipo.

en objeto del deseo. Esa aspiración es llevada hasta sus últimas consecuencias en cuanto el deseo de la protagonista de ser el objeto de amor (de una madre que la aparta de sí; de un padre ausente; de un marido que la engaña) se presenta como profundamente insatisfecho.

Otro de los momentos en que se establece discursivamente esa relación entre feminidad y naturaleza queda referido en la representación de Juana como madre. Ya hemos visto cómo la relación con su primera hija se establece en términos carnales a través del vínculo corporal materno-filial. En una secuencia posterior, esta idea se lleva todavía más lejos en la *animalización* de Juana, que es definida por una de sus doncellas como una «vaca», refiriéndose a la gran fertilidad de la reina. En dicha secuencia vemos a Juana, que acaba de alumbrar al futuro emperador Carlos I en un retrete, totalmente manchada de sangre y cortando el cordón umbilical con sus propios dientes, ante la atónita mirada de las doncellas que la acompañan.⁸ De esta manera, Juana es representada como madre en la faceta exclusivamente reproductora (es decir, como generadora de nuevos seres humanos), lo cual reduce enormemente la concepción de lo materno, así como las posibilidades subversivas de la relación entre madres e hijas, adecuándose finalmente al discurso tranquilizador de la ideología patriarcal.

4. Conclusión

El análisis comparativo de las dos películas nos ha permitido adentrarnos en las similitudes y diferencias en la representación de la figura de Juana en *Locura de amor* y *Juana la Loca*, dos películas pertenecientes a contextos socio-históricos totalmente distintos. A tenor de lo expuesto a lo largo de estas páginas, podemos afirmar que en ambos films la heroína histórica es una figura que se debate entre las dos esferas que tradicionalmente han marcado los roles de género en la sociedad patriarcal: la esfera pública y la privada, convencionalmente asociadas a la masculinidad y la feminidad respectivamente. Estas dos esferas se entrecruzan en la representación de Juana y acaban hasta construyendo gradualmente su identidad como reina, esposa, madre y loca. A este respecto, las dos películas presentan notables diferencias. Si el lugar que en la sociedad predemocrática había ocupado la mujer estaba reservado al ámbito doméstico, su representación como figura enmarcada en el mundo de la política resulta bastante llamativa. En pleno siglo XXI esto mismo no debería sorprendernos, por ello llama la atención la diferente forma de plantear la figura política de Juana: mientras que la película de Orduña subraya su estatus como reina, centrándose más en su labor política (lo que contradice el ideal de mujer bajo el franquismo), la versión de Aranda destaca su faceta privada, focalizándose en su matrimonio y su faceta materna. Si bien la heroína del drama histórico del cine de los cuarenta, una figura connotada ideológicamente por su estrecha relación con el régimen franquista, resulta de difícil encaje en plena democracia, la solución que propone Aranda acaba cimentando la construcción del personaje de Juana en torno a

8 Asimismo, hacia el final de la película, cuando Felipe está muriendo, la vemos besando y chupando las heridas de su marido, un acto comúnmente asociado con el comportamiento animal.

la esfera privada, resaltando aquellos aspectos que la caracterizan más como esposa y madre que como reina y recuperando, en definitiva, los conceptos tradicionales de la feminidad (abnegación, pasividad y sacrificio femeninos). A esto debemos añadir el hecho de que la dimensión materna de la heroína es planteada de una forma esencialista y, en este sentido, acaba sofocando todo discurso alternativo sobre el deseo o la sexualidad de las mujeres, colocando a la protagonista del lado de la naturaleza y alejándola, una vez más, de lo social, lo político y lo histórico.

5. Bibliografía

- BALLESTEROS, Isolina (2001) *Cine insurgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista*, Madrid, Fundamentos.
- BUGALLO, Ana (2000) «Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta», en Raquel Medina y Barbara Zecchi (Eds.): *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, pp. 213-234.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002) *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2001) «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora* 7, pp. I-XIV.
- (2007) *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004) *Cinematergrafía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castelló de la plana, Universitat Jaume I.
- KINDER, Marsha (1993) *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press.
- LABANYI, Jo (2000) «Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema», en Ulrike Sieglöhr (Ed.): *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londres, Cassell, pp. 163-182.
- LARUMBE, M^a Ángeles (2004) *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MARTÍN PÉREZ, Celia (2004) «Madness, queenship and Womanhood in Orduña's *Locura de amor* (1948) and Aranda's *Juana la loca* (2001)», en Steven Marsh and Pavarti Nair (Eds.): *Gender and Spanish Cinema*, Oxford/UK, Berg, pp. 71-85.
- MONTERDE, José Enrique (1995) «El cine de la autarquía (1939-1950)», en: Román Gubern et al. (ed.): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 181-238.
- OLIVIER, Christiane (1980) *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- REDERO SAN ROMÁN, Manuel (2004) «El cambio político posfranquista en el cine de su tiempo», en Rafael Ortega Ruzafa (Ed.): *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 23-50.

- SMITH, Paul Julian (2004) «Patrimonio español, cine español. El extraño caso de *Juana la loca*», *Res publica* 13-14, pp. 297-308.
- SOLIÑO, María Elena (2005) «La iconografía de Juana la Loca: representaciones de la locura femenina en pintura, teatro y cine», en Carmen Becerra (Ed.): *Reescribir ficciones. Imágenes de la literatura en el cine y en la televisión*, Pontevedra, Mirabel, pp. 249-266.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria (2003) *Spanish National Cinema*, London & New York, Routledge.
- ZECCHI, Barbara (2014a) *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, Barcelona, Icaria.
- _____ (2014b) *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra.

Recibido el 23 de septiembre de 2014

Aceptado el 21 de enero de 2014

BIBLID [1132-8231 (2015) 27: 113-130]